WARNER CLASSICS

24 PRÉLUDES OP.28

CHOPIN

ERIC LU

BRAHMS
SCHUMANN

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810–1849

24 Préludes Op.28

1	No.1 in C: Agitato	0.48
2	No.2 in A minor: Lento	2.22
3	No.3 in G: Vivace	0.57
4	No.4 in E minor: Largo	2.23
5	No.5 in D: Molto allegro	0.35
6	No.6 in B minor: Lento assai	2.09
7	No.7 in A: Andantino	0.42
8	No.8 in F sharp minor: Molto agitato	2.10
9	No.9 in E: Largo	1.32
10	No.10 in C sharp minor: Molto allegro	0.34
11	No.11 in B: Vivace	0.46
12	No.12 in G sharp minor: Presto	1.19
13	No.13 in F sharp: Lento	3.34
14	No.14 in E flat minor: Allegro	0.41
15	No.15 in D flat: Sostenuto	6.47
16	No.16 in B flat minor: Presto con fuoco	1.07
17	No.17 in A flat: Allegretto	3.50
18	No.18 in F minor: Molto allegro	1.07
19	No.19 in E flat: Vivace	1.27
20	No.20 in C minor: Largo	1.58
21	No.21 in B flat: Cantabile	2.24
22	No.22 in G minor: Molto agitato	0.51
23	No.23 in F: Moderato	1.01
24	No.24 in D minor: Allegro appassionato	2.41

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

25	**Intermezzo in E flat Op.117 No.1**	6.10
	Balow, my babe, lie still and sleep!	
	It grieves me sore to see thee weep.	

ROBERT SCHUMANN 1810–1856

Theme and Variations in E flat WoO 24 "Geistervariationen"

Ghost Variations · Variations sur le thème de l'esprit

26	Thema: Leise, innig	2.04
27	Variation I	1.40
28	Variation II: Canonisch	1.56
29	Variation III: Etwas belebter	2.13
30	Variation IV	2.00
31	Variation V	3.29

63.28

ERIC LU *piano*

In 1838, Amantine Lucile Aurore Dupin (better known by her male pen name, George Sand) travelled with her two children and her lover, the composer Frédéric Chopin, to Majorca. But what should have been a romantic getaway turned into a disaster. In addition to bleak lodgings and no access to a decent piano, the bad weather considerably aggravated Chopin's tubercular condition. "The three most celebrated doctors on the island have seen me", Chopin wrote to his friend Julian Fontana. "The first said I was dead, the second that I am dying, the third that I am going to die." Further letters depict extreme mood swings, from delight in the island's nature to despair over his health.

Small wonder that one can infer an autobiographical subtext throughout Chopin's 24 Préludes Op.28, which he completed in Majorca: from the E minor's harmonic tension and the E flat's sunny lyricism to the reiterated notes in the D flat and B minor pieces that purportedly represent the rain as it persistently dropped on the lovers' abode, a damp abandoned monastery in Valldemossa.

More importantly, the Préludes represent a microcosm of Chopin's style and aesthetic on several levels. The set's very structure, for one, reflects Chopin's deep love and regard for J.S. Bach, particularly his *Well-Tempered Clavier*. The latter's Preludes and Fugues encompass all 24 major and minor keys, as do Chopin's 24 Préludes. Bach organises them by chromatically ascending half-steps. By contrast, Chopin establishes a different scheme, based on the circle of fifths: No.1 is in C major with No.2 going down a third to the relative minor key, A minor. For No.3, Chopin ascends a perfect fifth from C major to G major, and then again for No.4 to the relative minor, E minor. This pattern continues throughout the set. It should be noted that Chopin was also familiar with Johann Nepomuk Hummel's 24 Préludes Op.67 of 1815, which employ the exact same circle of fifths template.

Chopin's first Prélude mirrors the arpeggiated, chord-based principal of Bach's C major from the *Well-Tempered Clavier* Book I, while No.2's steady left-hand accompaniment features jarring, dissonant clashes that sound no less modern and disturbing today as they must have done 180 years ago. No.3's running left-hand patterns require the utmost control, evenness and suppleness. With its prolonged sense of resolution, No.4's slow right-hand melody conveys an achingly yearning aura, abetted by the chromatically descending left-hand chords. No.5 is a marvel of cross-rhythmic ingenuity, where casual listeners are hard-pressed to ascertain just where the downbeats occur. No.6 shares No.4's melancholy mood; both Nos. 6 and 4, in fact, were played at Chopin's funeral, on the organ.

There's hardly a beginning piano student who is not assigned No.7, basically a gentle mazurka. The intense, polyrhythmic and harmonically pregnant No.8, however, propels us into the realm of Chopin's études. No.9 is the shortest of the 24 in terms of number of bars and features a forceful bass line. No.10's alternating triplet and non-triplet figures lie comfortably in the right hand and sound best when lightly dispatched. If the latter evokes a butterfly, Hans van Bülow curiously conjures a "dragonfly" when describing No.11's graceful lines. No.12 is, in effect, a forceful étude, although interpreters who understandably prioritise the music's driving momentum may miss out on its few mazurka-like intimations. Cast in A–B–A form, No.13's long right-hand melodies and continuous left-hand accompaniment evoke the atmosphere and sentiments of Chopin's nocturnes.

No.14's mysterious unison lines foreshadow Chopin's more extensive use of this texture in the Presto finale of his Sonata No.2 Op.35. The popular No.15's "Raindrop" sobriquet refers to its predominant repeated notes. With No.16, we come to a virtuoso tour de force akin to the most taxing of Chopin's études, and a veritable test piece at that. Intriguingly, the great jazz virtuoso Art Tatum frequently quoted the final ascending run in his improvisations. No.17 is the longest and one of the most musically accessible Préludes and was a favourite of Felix Mendelssohn's. We descend into declamatory drama with No.18, while No.19's widely spaced triplet figurations are more difficult to execute than they actually sound. The slow-moving chords of No.20 provided the basis for variation sets by Busoni and Rachmaninov, not to mention Barry Manilow's hit song *Could It Be Magic*. No.21's chromatic left-hand accompaniment tests a pianist's legato skills, while the turbulent No.22 showcases both hands battling it out, so to speak. No.23 provides a brief respite before launching into the valedictory No.24's stormy scales, trills and accented chords, capped by three booming low D naturals.

Among the most tender and graceful of Brahms's late piano pieces, the Intermezzo Op.117 No.1, stands out for the tranquillity embodied in its outer sections and the slightly agitated, harmonically rich central episode in E flat minor. Brahms appropriately prefaced the piece with the first two lines of Johann Gottfried Herder's translation of the Scottish song *Lady Anne Bothwell's Lament*: "Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!/Mich dauert's sehr, dich weinen sehn". The original English text reads: "Balow, my babe, lie still and sleep! It grieves me sore to see thee weep."

More poignant still, perhaps, are Schumann's Theme and Variations in E flat, the last work he composed before his admission to the mental hospital in Bonn-Endenich. The music's stark beauty and fragility reflects the composer's tortured state of mind. In fact, he attempted suicide prior to its being finished. Schumann completed the work one day after surviving the attempt. As with other late Schumann piano works, the "Geistervariationen" (Ghost Variations) found little favour with performers until late in the 20th century.

Jed Distler

En 1838, Amantine Lucile Aurore Dupin, mieux connue sous son nom de plume, George Sand, se rend à Majorque avec ses deux enfants et son amant, Frédéric Chopin. Ce qui aurait dû être une escapade romantique tourne au désastre. En plus de l'aspect lugubre du logement qui les accueille et de l'absence d'un piano décent, le mauvais temps aggrave considérablement la tuberculose du compositeur. « Trois médecins – les plus célèbres de l'île – m'ont examiné », écrit-il à son ami Julian Fontana. « Le premier a dit que j'allais crever, le deuxième que j'étais en train de crever, le dernier que j'étais crevé déjà. » D'autres lettres révèlent ses états d'humeur extrêmement changeants, entre le bonheur procuré par les paysages de Majorque et le désespoir causé par sa santé.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'on détecte des traces autobiographiques à travers les Préludes op. 28 que Chopin achève à Majorque : depuis la tension harmonique du *mi* mineur et le lyrisme ensoleillé du *mi* bémol majeur jusqu'aux notes répétées de ceux en *ré* bémol majeur et *si* mineur, qui seraient censées représenter la pluie tombant obstinément sur la demeure des amants, un monastère abandonné et plein d'humidité, à Valldemossa.

Plus important que ces traces biographiques est le fait que les Préludes représentent un microcosme du style et de l'esthétique du compositeur à plusieurs niveaux. La structure du recueil, pour commencer, reflète son admiration profonde de J. S. Bach, notamment de son *Clavier bien tempéré* dont les préludes et fugues couvrent l'intégralité des vingt-quatre tonalités majeures et mineures – les Préludes de Chopin eux aussi. Si Bach procède par demi-ton ascendant, Chopin préfère parcourir le cercle des quintes : le premier prélude est en *ut* majeur, le deuxième au ton relatif de *la* mineur ; le troisième est à la quinte supérieure, *sol* majeur, le quatrième de nouveau au ton relatif, *mi* mineur, et ainsi de suite jusqu'à la fin du recueil. Notons au passage que Chopin connaissait les 24 Préludes op. 67 de Johann Nepomuk Hummel, qui datent de 1815 et suivent exactement le même schéma fondé sur le cercle des quintes.

Le premier prélude de Chopin reflète celui en *ut* majeur, en arpèges, du Premier Livre du *Clavier bien tempéré.* Dans le deuxième, l'accompagnement régulier de la main gauche fait entendre des frottements dissonants qui ne sont pas moins modernes et troublants aujourd'hui qu'ils n'ont dû l'être il y a cent quatre-vingts ans. Dans le troisième, le mouvement perpétuel à la main gauche exige une grande régularité, de la souplesse, et une parfaite maîtrise. La lente mélodie du quatrième, qui repousse sans arrêt la résolution harmonique, exprime une brûlante nostalgie renforcée par le chromatisme descendant des accords de la main gauche. Le cinquième est une merveille de rythmes imbriqués où l'auditeur moyennement attentif aura bien du mal à dire où tombent les temps forts. Le sixième exhale la même atmosphère mélancolique que le quatrième. L'un comme l'autre furent d'ailleurs joués aux funérailles du compositeur, à l'orgue.

Il n'est guère d'élève débutant en piano à qui on ne donne à travailler le septième prélude, une délicate mazurka. Le huitième, intense, polyrythmique et aux harmonies prégnantes, nous plonge dans l'univers des études de Chopin. Le neuvième compte le plus petit nombre de mesures, parmi les vingt-quatre du recueil, et présente une basse énergique. Le dixième, qui alterne triolets et duolets de doubles croches, est confortablement écrit pour la main droite et fait le plus bel effet lorsqu'il est joué légèrement. Tandis qu'il évoque un papillon, c'est curieusement à une libellule que Hans van Bülow a pensé pour décrire les lignes gracieuses du onzième. Le douzième est en réalité une puissante étude, mais les interprètes qui, de manière compréhensible, mettent l'accent sur l'énergie dynamique du morceau risquent de passer à côté des quelques traces de mazurka qu'il renferme. Les amples mélodies du treizième, de forme A–B–A, et son accompagnement continu rappelle le Chopin des nocturnes.

L'unisson mystérieux des deux mains, dans le quatorzième, annonce le *Presto* final de la Deuxième Sonate où le compositeur fera un usage plus vaste de ce procédé. Les insistantes notes répétées du célèbre quinzième prélude lui ont valu le surnom de « la goutte d'eau ». Le seizième est un morceau virtuose d'une difficulté comparable à celle des études les plus ardues, en venir à bout est un véritable tour de force. Curieusement, le grand virtuose de jazz Art Tatum citait fréquemment le trait ascendant qui le conclut dans ses improvisations. Le dix-septième est le plus long des vingt-quatre et l'un des plus accessibles, musicalement. Il avait d'ailleurs les faveurs de Mendelssohn. Le dix-huitième nous plonge dans un drame déclamatoire dont on échappe avec les triolets du dix-neuvième, qui sont plus difficiles à exécuter, avec leurs grands écarts, qu'ils n'en donnent l'impression. Les lents accords du vingtième fourniront le thème à des variations de Busoni et de Rachmaninov – sans parler du tube *Could It Be Magic* du chanteur américain Barry Manilow. Dans le vingt-et-unième, l'accompagnement chromatique legato met la main gauche à l'épreuve, tandis que dans le turbulent vingt-deuxième les deux mains se bagarrent, pour ainsi dire. Le vingt-troisième procure un bref répit avant que ne s'élance le vingt-quatrième, dernier du recueil, avec ses traits tempétueux, ses trilles et ses accords accentués, qui s'achève sur trois *ré* graves retentissants.

L'Intermezzo op. 117 n° 1, l'une des pages de Brahms les plus tendres et les plus élégantes parmi ses dernières pièces pour piano, frappe par la tranquillité de ses première et troisième parties qui contrastent avec l'épisode central en *mi* bémol mineur, riche harmoniquement et légèrement agité. De manière pertinente, le compositeur a placé en exergue du morceau les deux premiers vers du chant écossais *Lady Anne Bothwell's Lament* dans la traduction de Johann Gottfried Herder : « *Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön !/Mich dauert's sehr, dich weinen sehn* » (Dors bien, mon enfant, et paisiblement. Il me peine tant de te voir pleurer !)

Le Thème et Variations en *mi* bémol majeur de Schumann est peut-être encore plus poignant. Ce sont les dernières notes que le compositeur écrivit avant d'être admis à l'asile psychiatrique de Bonn-Endenich. La puissante beauté et la fragilité de cette musique reflètent l'esprit torturé de son auteur qui fit une tentative de suicide avant d'achever la partition – il n'y mit un point final que le lendemain. Surnommée « Variations des esprits », elle n'eut guère les faveurs des pianistes jusqu'à la fin du XX^{e} siècle, à l'instar d'autres pages tardives de Schumann.

Jed Distler

Traduction : Daniel Fesquet

STEINWAY & SONS

Im Jahr 1838 reiste Amantine Lucile Aurore Dupin (besser bekannt unter ihrem männlichen Pseudonym George Sand) mit ihren beiden Kindern und ihrem Partner Frédéric Chopin nach Mallorca. Doch was als romantische Auszeit geplant war, geriet zum Fiasko. Die Unterkunft war miserabel, nirgends gab es ein vernünftiges Klavier, und zu allem Überfluss verschlimmerte das schlechte Wetter Chopins Tuberkulose erkrankung erheblich. „Die drei besten Ärzte der Insel haben mich behandelt", schrieb Chopin an seinen Freund Julian Fontana. „Der erste sagte mir, ich würde krepieren, der zweite, dass ich im Begritt sei zu krepieren, der dritte, dass ich bereits krepiert wäre." Weitere Briefe lassen auf extreme Stimmungsschwankungen schließen: Mal Entzücken über die Landschaft der Insel, dann wieder Verzweiflung wegen seines Gesundheitszustands.

Es ist daher kaum verwunderlich, dass Chopins Préludes op. 28, die auf Mallorca entstanden, auf einen autobiografischen Subtext schließen lassen: Angefangen bei der harmonischen Spannung des e-Moll-Préludes und dem sonnigen Gefühlsüberschwang des Préludes in Es-Dur bis hin zu den wiederholten Noten in den Préludes in Des-Dur und h-Moll, die den Regen nachstellen sollen, der ohne Unterlass auf das Dach des feuchten, verlassenen Klosters in Valldemossa prasselte, wo das Liebespaar sich einquartiert hatte.

Darüber hinaus bilden die Préludes in mehrfacher Hinsicht einen eigenen Mikrokosmos von Chopins Stil und Ästhetik. Schon allein der Aufbau der Sammlung beispielsweise spiegelt Chopins ausgeprägte Vorliebe und Verehrung für Johann Sebastian Bach, insbesondere dessen *Wohltemperiertes Klavier*, wider. Bachs Präludien und Fugen umfassen alle 24 Dur- und Molltonarten, Chopins 24 Préludes ebenso. Bach ordnet sie in chromatisch aufsteigenden Halbtonschritten an. Chopins Schema hingegen fußt auf dem Quintenzirkel: Prélude Nr. 1 steht in C-Dur, Prélude Nr. 2 in der eine Terz tiefer gelegenen Paralleltonart a-Moll. Im Prélude Nr. 3 steigt Chopin von C-Dur eine reine Quinte auf in die Tonart G-Dur, und im Prélude Nr. 4 wiederum noch eine Quinte höher in die entsprechende Paralleltonart e-Moll. Dieses Muster setzt sich in allen Préludes fort. Erwähnenswert ist, dass Chopin auch Johann Nepomuk Hummels 24 Préludes, op. 67 von 1815 kannte, die genau dem gleichen Quintenzirkel-Schema folgen. Chopins erstes Prélude reflektiert das arpeggierte, akkordbasierte Prinzip von Bachs C-Dur-Stück aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*, während die stetige Begleitung in der linken Hand im Prélude Nr. 2 schrille, dissonante Konflikte aufweist, die heute noch genauso modern und verstörend wirken wie wohl schon vor 180 Jahren. Im Prélude Nr. 3 muss die linke Begleithand äußerst beherrscht, gleichmäßig und geschmeidig fließende Figuren vortragen. Die scheinbar ewig nach Auflösung strebende langsame Melodie in der rechten Hand verleiht dem Prélude Nr. 4 eine schmerzhaft sehnsuchtsvolle Aura, die die chromatisch absteigende Akkordbegleitung in der linken Hand noch untermauert. Prélude Nr. 5 ist ein Wunderwerk an Kreuzrhythmen, in dem ungeschulte Hörer kaum einen Takt vom nächsten unterscheiden können. Prélude Nr. 6 teilt die melancholische Stimmung des Prélude Nr. 4; tatsächlich wurden diese beiden Stücke bei Chopins Beerdigung auf der Orgel gespielt.

Kaum ein angehender Klavierschüler bekommt nicht irgendwann einmal das Prélude Nr. 7 zu spielen, welches im Grunde eine liebliche Mazurka ist. Das eindringliche, polyrhythmische und harmonieschwangere Prélude Nr. 8 hingegen katapultiert uns in die Sphären von Chopins Etüden. Das Prélude Nr. 9 ist, gemessen an der Anzahl der Takteinheiten, das kürzeste der Sammlung und hat eine kräftige Bassbegleitung. Die abwechselnden Triolenfiguren und nicht-triolenbasierten Figuren des Prélude Nr. 10 schmiegen sich der Melodiehand an und klingen am besten, wenn sie sachte vorgetragen werden. Mancher denkt bei diesem Stück womöglich an einen Schmetterling, während die eleganten Linien des Prélude Nr. 11 den Pianisten Hans von Bülow kurioserweise an eine Libelle erinnerten. Prélude Nr. 12 ist im Grunde eine dynamische Etüde, obwohl Interpreten, die aus nachvollziehbaren Gründen den energischen Schwung der Musik in den Vordergrund stellen, womöglich die wenigen mazurkahaften Anklänge einbüßen. Das in A–B–A-Form angelegte Prélude Nr. 13 mit seinen langen Melodien in der rechten Hand und der stetigen Begleitung der linken Hand beschwören die Atmosphäre und die Stimmungen von Chopins Nocturnes herauf.

Die mysteriösen Unisonolinien des Prélude Nr. 14 nehmen bereits das Presto-Finale der Sonate Nr. 2 op. 35 vorweg, in dem Chopin noch ausgiebiger von einer solchen Textur Gebrauch machte. Der Beiname des berühmten „Regentropfenprélude“ Nr. 15 bezieht sich auf dessen dominierende Tonwiederholungen. Die Nr. 16 schließlich ist ein virtuoser Kraftakt nach der Art von Chopins anspruchsvollsten Etüden, wahrlich ein Bewährungsstück. Interessanterweise baute der große Jazzvirtuose Art Tatum den aufsteigenden Lauf am Schluss oft in seine Improvisationen ein. Prélude Nr. 17 ist das längste und musikalisch zugänglichste der Sammlung und zählte zu Felix Mendelssohn Bartholdys Favoriten. Das Prélude Nr. 18 versinkt in pathetischer Dramatik, während man den breit gespannten Triolenfigurationen des Prélude Nr. 19 gar nicht anhört, wie schwierig sie tatsächlich zu spielen sind. Die behäbigen Akkorde des Prélude Nr. 20 dienten Ferruccio Busoni und Sergej Rachmaninow als Grundlage für Variationenreihen, und nicht zuletzt fanden sie Verwendung in Barry Manilows Hit *Could It Be Magic*. Die chromatische Begleitung in der linken Hand stellt die Legatoqualitäten des Pianisten auf die Probe, während im turbulenten Prélude Nr. 22 die beiden Hände sozusagen einen Schaukampf austragen. Prélude Nr. 23 bietet eine kurze Verschnaufpause vor dem Beginn des Abschieds-Prélude Nr. 24 mit seinen stürmischen Skalen, Trillern und akzentuierten Akkorden, gekrönt von drei dröhnenden Kontra-Ds.

Unter den gefühlvollsten und anmutigsten späten Klavierstücken von Johannes Brahms sticht das Intermezzo op. 117 Nr. 1 durch seine meditativ geprägten äußeren Abschnitte und den beunruhigt anmutenden, harmonisch dichten Mittelteil in es-Moll hervor. Brahms stellte dem Stück passend die ersten beiden Zeilen von Gottfried Herders Übersetzung des schottischen Liedes *Lady Anne Bothwell's Lament* voran: „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!/ Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.“

Noch rührender ist wohl nur Robert Schumanns *Thema mit Variationen in Es-Dur*, seine letzte Komposition vor der Einweisung in die Nervenheilanstalt Bonn-Endenich. In ihrer nüchternen Schönheit und Zartheit stellt die Musik ein Abbild des gepeinigten Geistes des Komponisten dar, der tatsächlich vor der Vollendung des Werks einen Suizidversuch unternahm. Schumann überlebte diesen jedoch und stellte die Komposition am Tag darauf fertig. Wie auch mehrere andere seiner späten Klavierwerke fanden diese „Geistervariationen“ bis ins späte 20. Jahrhundert hinein bei Interpreten wenig Anklang.

Jed Distler

Übersetzung: Stefanie Schlatt

Recorded: 28–30.VIII.2019 Teldex Studio Berlin GmbH
Executive Producer: Alain Lanceron
Recording Producer: Martin Sauer
Recording Engineer: Sebastian Nattkemper
Piano Technician: Michel Brandjes
Design: WLP Ltd WLP
Photography: Benjamin Ealovega
℗ 2020 Parlophone Records Limited
© 2020 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
ericlupianist.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.
Made in the EU.